

未刊行的清代家班演出本《柴桑乐》

杨惠玲

《中国昆曲论坛 2005》苏州大学出版社，2006 年

—

南京图书馆珍藏的《柴桑乐》是一个昆曲手稿本，创作于清代嘉庆三年（1798），曾由江苏如皋徐观政的家班搬之场上。从戏曲冲突的设计和舞台气氛的调节等来看，这个本子很适合搬演和观赏。乾嘉年间，花部戏和民间戏班蓬勃兴起而雅部昆曲和家班却走向衰落，同时，传奇创作的案头化倾向日益严重。问世于这一时期，《柴桑乐》自然具有特殊的意义，能够帮助我们更加细致、全面地认识当时戏曲的发展状况。提及《柴桑乐》的典籍不多，只有庄一拂先生的《古典戏曲存目汇考》、李修生先生的《古本戏曲剧目提要》和《江苏戏曲志·南通卷》等少数几种。现存的家班演出本屈指可数，由于尚未刊行，又较少见于著录，了解《柴桑乐》的人并不多，因此，这个本子对研究家班也颇有参考价值。

该作共一册，书册长约 20 厘米，宽约 13 厘米，品相良好，封面为黄褐色，未署书名。卷首是抱瓮子撰写的序言，主要说明《柴桑乐》的创作过程，还提及了该作的演出情况。正文首页是试台出（即家门大意），右上角标明剧名《柴桑乐》，右下角署明作者：方轮子填词，抱瓮子正谱，吴门周亮彩按拍。该作共八出，皆用楷体手写，字迹工整，笔力遒劲；修改、评点用红笔和黑笔，红笔与黑笔的字迹不同，应该出自不同人之手。通篇穿插演出提示，包括舞台场景、砌末、人物上下场、脚色穿戴、乐器伴奏和表演动作、神情等方面的内容，比较细致详尽。毫无疑问，这是一个舞台演出本。

关于该作的填词者方轮子，抱瓮子《柴桑乐序》的介绍语焉不详：“南邻方轮子，老名士也，诗文之余，更善元人之技。”据此，方轮子工诗文、词曲，有较高的文学素养，是乾、嘉年间一个未曾释褐的文士。至于其它，则未提及。《江苏省艺文志·南通卷》和《江苏戏曲志·南通卷》都认为方轮子的

真名是江大键，笔者查过《嘉庆如皋县志》，该书卷十七《列传二》“江大键”条载：

江大键，字药船，号钩铃子，颖悟好学，弱冠游庠，与兄大锐齐名，人称“二陆”。省试辄困蹶，赴都，肄业太学。天下文章聚于此学，日益进，博通淹贯，天文、地理、音学、算法皆有窥，寻工诗、古文辞。郡王延作万寿乐章，达圣听，名噪都下。应顺天乡试，屡荐不售，郁抑以归。大中丞毕抚豫，聘纂《中州志》，主画锦书院。…曾修邑乘，未藏而卒，年七十有九。

徐缙、杨廷撰辑《崇川咫闻录》卷七“江大键”条载：

江大键，字药川，号药船，一号钩铃子，如皋县人，廪贡生，与兄樵所先生齐名，一时有“双丁”、“二陆”之称，…有《药船诗文集》二十卷。

另外，如皋黄振的《黄瘦石稿》卷首《旧雨题赠》中有【水调歌头】词和《巳卯夏瘦石迁居柴湾村舍寄赠》诗，作者皆为江大键，署名之后注明作者表字为“药船”。该书卷八《斜阳馆日记》载：“壬辰立冬公宴江药船四十初度，余以外家开吊未赴。”这几则材料仅说明江大键是如皋名士，并未提及江大键曾号方轮子。而且，由于方轮子的生卒年和生平皆不详，亦无法根据江大键的有关情况进行判断。因此，要确定江大键就是方轮子还需要更加确凿可靠的材料。该作的正谱者抱瓮子，《江苏省艺文志·南通卷》和《江苏戏曲志·南通卷》都断定为徐观政。《嘉庆如皋县志》卷十六《列传一》“徐观政”条云：

徐观政，字宪南，号湘浦，少倜傥有奇气，好读书，耻为章句儒。父建构知其才，为援例，由中书授浙江盐运副使，历署湖州府乌

镇同知、騑州府通判等缺。…遂解组归，息影霁峰园，与邑名流为文酒之会。善诗，工书画。有《湘浦诗稿》。

据此，徐观政曾任浙江盐运副使，与抱瓮子《柴桑乐序》中所云“余官盐曹者九年”相符。查《嘉庆如皋县志》，乾隆后期任过盐曹官员的只有徐观政一人，据此可判断，抱瓮子即徐观政。据《柴桑乐序》，徐观政归里后“闭门养拙，筑室避嚣”，蓄有小部梨园，“梦魂常在氍毹间。一日无此，则嗒然如丧其偶。”可见，徐观政嗜戏成癖，戏曲已成为他生命中很重要的一部分，须臾不可离之。该作的点板者为周亮彩，苏州人，其他不详，可能是徐氏家班的曲师。据此可判断徐氏家伶是用昆腔演唱《柴桑乐》的。

徐观政的《柴桑乐序》说明了剧作的撰写过程：徐氏家班“时演旧剧，日久厌常”。戊午晚秋，南邻名士方轮子过访，同饮花下，忽发填词之兴。两人共数晨昏，一月得剧八出，命名《柴桑乐》。《柴桑乐》完成后，徐观政“手付家伶演之”，剧本中的诸多修改可能就是两人在“相与较讹正舛”和指导家伶演出的过程中留下的。

很显然，《柴桑乐》为演出而创作，由文采风流的名士、酷爱戏曲并富有实践经验的家班主人和熟知音律的吴人共同完成，凝聚了当时文学和艺术精英的智慧和才能。笔者曾经研究过明清家班，这种情况在家班的艺术活动中比较常见，是家班能够取得较高艺术水平的直接原因之一。

这部戏敷演陶渊明的故事，表现孤高傲世，超尘脱俗的文人情怀，寄托作者妻贤子孝，耕读传家的生活理想。由于是为演出而写的，创作者又都是行家里手，因此，这部戏具有强烈的舞台性，其具体体现主要有三点：其一，以动作和语言构成舞台冲突，扣人心弦。先看第一出《虎溪》，白莲社诸友在东林寺相聚，气氛欢洽。社聚后，东林寺长老远公（老旦扮）留下陆静修（净扮）与陶渊明（生扮）。陶将任职彭泽，要求远公以酒饯行。不料，远公对酒的认识和陶相左，断然拒绝。于是，陶攒眉摇头、叹息，矛盾由此产生。接着，两人唇枪舌剑，互不相让。激烈的争辩还伴有相应的表情和动作：老旦“作色高说介”、“立起连说介”、“离席举禅杖”；生“大笑”、“亦立起大呼介”、“弩目不让”、“举手介”，冲突一步步升级，几至挥杖相向，舞

台气氛越来越紧张。最后，陶欲拂袖而去。陶与远公毕竟是多年的好友，并没有很深的矛盾，陆静修又从中斡旋，远公也牵衣相留，于是，矛盾很快就化解了。

第二出《独漉》：陶泽县令陶渊明正在酒房畅饮，自得其乐，皂隶（杂扮）前来报告：督邮即刻莅临，舞台气氛骤然紧张起来。第三出《挂冠》：邮督（净扮）所到之处，大小官员皆小心承应，馈送丰腴，因此，他养成了盛气凌人、颐指气使的习惯。巡视到彭泽县，虽然县丞（末扮）、主簿（副净扮）和县尉（丑扮）等官员都敬若神明，但陶渊明却将他视为狐假虎威，侠官挟势的蠹民贼，不仅姗姗来迟，还语带不敬。大出意外的邮督愤然讪笑，陶渊明毫不相让，反唇相讥。终于，邮督被激怒了，矛盾更加尖锐：

净：[净拍案大怒介] 这等放肆，左右与我奴十手下。

生：[杂应，生乱舞介] 谁敢！谁敢！

净：[净自出位拉生，生打净，净遮避旁立，气，众代生跪求介。净：

【南园林好】太荒唐，胡行乱为，把我督邮尊比做盗贼，及早向台司诉理，剥取这酒徒皮，剥取这酒徒皮。[怒引众下，末副丑送下]

生：[生缓缓脱衣带介] [摔介] [持冠带介] [将冠带挂在庭中老槐树上]

邮督恼羞成怒，吩咐左右拿下陶渊明。面对强权，陶不卑不亢、不畏不惧，表现出凛然不可侵犯的气概。邮督扬言要向上司参劾，狠狠报复。陶渊明脱下官衣、冠带，飘然而去。

第六出《栗里》：太守王宏（末扮）慕陶渊明之高风亮节，想和陶结为好友，托庞通（小生扮）援引。庞通请陶在庐山一酒店喝酒，太守装成一游客与陶偶然相遇。两人一见如故，其乐融融，何来矛盾？原来，庞通乃风流书生，读过陶的《闲情赋》，引为同类，于是唤歌女皮一红（小旦扮）侑酒。皮一红边唱小调，边敬酒，又和庞通调情，气氛轻松、欢快。但是，“生作他顾不听介”、“小旦先进生酒，生作不厌让，不说不饮介”。于是，新一轮冲突又开始了，气氛陡然一转。接着，冲突升级，“生作恼不听，小生。旦又进生

酒，生推介：‘自能饮酒，不劳强劝。’”“小旦作羞面向外暗指生介：‘当不的，当不的，乔装面孔，羞得我粉颊通红。’”“（小旦）向外场手指席上摇头介”。小旦下场后，陶解释说：“渊明平生但饮醇酒，不近妇人。”接着，他且唱且白，解释《闲情赋》。“小生笑介：‘误解佳文，当罚饮墨汁三升，今以斗酒代之，可乎？’”“生、末笑介：‘使得’”。误会冰释，三人尽欢而归。

有关陶渊明的故事比较平淡，并不离奇曲折，也没多少激烈的矛盾冲突，作者根据人物的思想和性格创造性地设计了这三次不同的矛盾起伏，有朋友间观点不同引起的舌战，上下级之间由思想境界和个性迥异激发的斗争，有因误会而起的小矛盾。通过人物的动作和语言，该戏从容不迫地展示了冲突的开端、发展和结束，不但使本来容易显得平淡无奇的剧情跌宕起伏，扣人心弦，提高了观众的兴致，而且充分展示了陶渊明率真、狷介、孤傲、高洁的个性特征，一个寄托了文人情志的舞台形象鲜明地凸现于观众的眼前。

其二，作者善于调节舞台气氛；刚才提到剧中有三次戏剧冲突，在这三次冲突之间，作者先后穿插了四个情节舒缓、气氛欢洽的场次：第四出《归田》，陶渊明解组归田，四子俨+火、俟、份、佚（净、老旦、贴、丑扮）到码头迎接，夫人翟氏（旦扮）治宴迎接，陶向夫人讲述仕途之险恶，夫人介绍家中诸儿的成长情况；第五出《琴谱》，陶渊明赋《归去来辞》，远公谱为琴曲，乘月拜访，弹与渊明；第七出《送酒》，王宏亲往山中送酒，为陶渊明庆寿；第八出《菊寿》，陶渊明诞辰，亲友皆来祝贺，妻与子治宴，陶歌舞娱宾，其乐融融。作者这样安排情节和场次，整部作品气氛有紧有松，张弛有度，非常符合观众的欣赏心理。

其三，注重营造热闹、欢快的氛围。第一出，当东林寺远公长老与陶渊明等社友聚会时，“内吹细乐，扮二虎从山顶跳出舞介”；远公长老与陶渊明和好如初后送别陶、陆二人，这时“二虎跳上，舞介，用大锣鼓，副、丑（扮两个小沙弥）翻筋斗，搏演各样解数，各骑虎背绕场行唱介”；主要人物都下场后，“副、丑、二虎随意舞，诨下”，短短的一出，二虎前后三次起舞，中间一次还运用大锣鼓衬托，同时，副、丑搏演各样解数，且行且歌。很明显，这些穿插与剧情的发展关系并不大，但却能够烘托社友相聚时欢快、热闹的气

氛，缓解因远公长老与陶渊明的激烈冲突引起的紧张情绪，起到良好的调节作用。第五出，远公弹奏时，仙鹤（杂扮）上场欣赏琴声，时而慢走，时而刷羽侧脑，最后才扇翅徐走下。这一出敷衍陶公和远公弹琴论道，是冷场子，仙鹤的出场不仅衬托琴声的超尘脱俗，而且使舞台不致于过份冷清，增添了演出的可看性。第六出，陶渊明、庞通和王宏在乡村酒店欢聚，皮一红村歌侑酒。第八出，众友参加陶的寿宴，陶的四子唱山歌助兴，陶亦为客人舞吟自己创作的《庐山高》。很显然，作者穿插这些歌舞表演，意在烘托热闹、欢快的气氛，增强吸引观众的兴致。可见，作者有意识地运用歌舞、杂技和舞台美术等，制造热闹的气氛，以愉悦观众，收到良好的视听效果。

由上可知，作者深谙舞台的个中三昧，不仅精心安排戏曲冲突，而且充分运用各种手段营造、调节舞台气氛，因此，这部戏情节波澜起伏，气氛有紧有松，场面热闹，观赏性颇强。再加上整部戏结构紧凑、干净利索；主线分明，不枝不蔓。可以说，这部戏是比较成功的。乾嘉时期，象《柴桑乐》这样重视舞台性并且首先或主要由家班演出的昆剧剧目并不罕见，如唐英为自己家班创作的《梁上眼》、《十字坡》和《巧换缘》；蒋士铨为江春家班创作，先后由江春家班和王文治家班演出的《四弦秋》^{1[1]}，等等。可见，尽管当时传奇创作的案头化倾向非常严重，但是，一批为演出而创作的剧作还是着意追求舞台效果。

对舞台的重视使这些剧作家打破了雅部和花部之间森严的壁垒，从民间艺术中吸取了大量营养，如《柴桑乐》中皮一红和陶氏四子所唱歌曲来自村野山歌，唐英的《梁上眼》等作品采用了〔姑娘腔〕和〔梆子腔〕等曲调，这些曲调轻松、诙谐，有一种田野情趣，不仅丰富了昆剧的音乐及其表现功能，而且很好地渲染了舞台气氛。再如，唐英的《天缘债》、《梅龙镇》和《双钉案》等作品直接取材于花部戏，表现平民百姓的命运遭际，赞美他们的纯朴而高贵的品质，并传递他们对美好生活的向往和追求。很显然，在借鉴花部戏题材的同时，唐英也吸取了它们的创作精神。

^{1[1]} 见江春《四弦秋序》和吴梅《四弦秋跋》，载《蒋士铨戏曲集》页；

从上可知，清代乾嘉时期，由于家班演出的需要，在案头化倾向成为传奇创作主流的同时，还是有部分作家坚持对舞台效果的追求，因此，即便是在家班日益衰落的乾嘉时期，它们对戏曲创作的影响还是不容忽视的。

厦门大学图书馆